

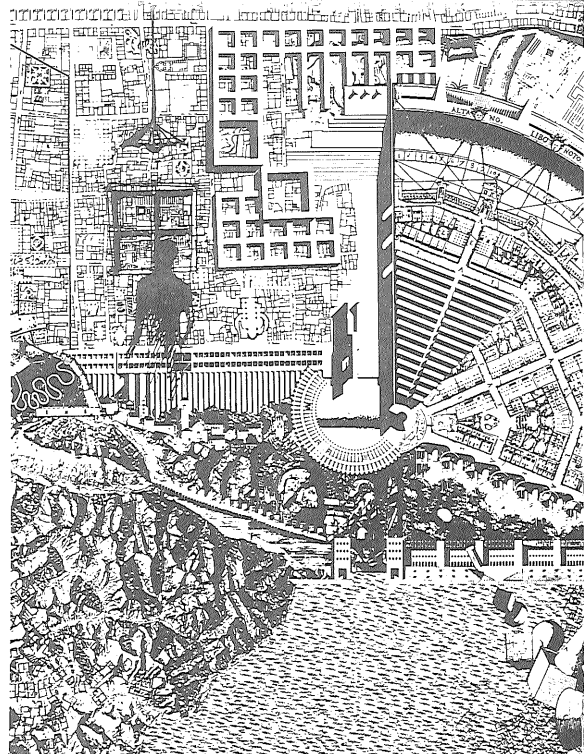
A. Rossi. Casa del estudiante en Chieti.

¿Qué es hoy la *tendenza*? ¿En qué se ha convertido? Responder a tales preguntas exigiría ponerse previamente de acuerdo en lo que fue, hacer menos borrosos los límites difundidos, precisamente, por su éxito, por su indiscutible influjo.

Nos hacemos tales preguntas creo que no tanto por la dispersión del grupo cuanto por el actual silencio del que fue su capitán, Aldo Rossi, que, habiendo renunciado a publicar su esperado libro *La città analoga*, nos daba también, con la presentación del proyecto de residencia de estudiantes en Chieti<sup>1</sup>, un definitivo signo de silencio, de repliegue. En efecto, creo que los paneles de la Bienal de Venecia del 76, que presentaban su proyecto, nos invitaban a pensar que Aldo Rossi decidía suspender su papel de conductor; esto es, que dejaba de hacer una arquitectura casi como directo ejemplo o emblema de lo que en sus escritos nos contaba —una arquitectura clasicista en cuanto interesada en los universales— para replegarse a una arquitectura más libre y personal —interesada en los particulares— y que rozaba sin disimulo el campo de lo gráfico, ya no como definición de cómo la arquitectura *se construye*, sino como campo artístico específico. Recuerdese cómo para Rossi el dibujo era ya arquitectura, en que cuanto *la construía* a manera de producto del pensamiento, recuerdo necesario para percibir la diferencia que en aquellos paneles vemos.

¿Podemos interpretar esto como un gesto definitivo? ¿Debemos concluir que su pensamiento conducía inevitablemente a esta dilución, a este convertir *la città analoga* en cuadro<sup>2</sup> y la residencia de Chieti en dibujo, por el hecho de producirse él ahora, más que como arquitecto, como el protagonista más *conceptual* del arte, ya tan abundante, que hace pintura y obra gráfica con un material figurativo, procedente, por cierto, de la búsqueda formal en torno al reconocimiento de la especificidad de la arquitectura? ¿O es, por el contrario, un gesto personal, una metáfora de

## TENDENZA Y 'POST MODERNIDAD' *antón capitel*



A. Rossi. La ciudad análoga.

simple retirada, de negativa a seguir conduciendo y afrontar los resultados de lo que, precisamente, por su éxito, parece convertirse en una inabordable confusión? Creo que, en cualquier caso, se trata de un gesto personal con el que, al margen de las razones y de lo que el futuro reserve, Rossi nos indica que abandona su papel, sin que esto sea poner en duda su obra anterior ni lo que ésta significó y acertó a aglutinar.

Es, pues, y sobre todo, la *desaparición* de Rossi la que nos hace modificar la pregunta que encabeza estas notas, para volver a enunciarla. Y así, hoy —al fijarnos que es por encontrar al maestro oculto, silencioso, cuando nos preguntamos por el grupo— veríamos ya la identificación entre la *tendenza* y Rossi como cosa aún más clara. Hablar entonces de lo que hoy es la *tendenza*, de lo que fue de ella, será, en primer lugar, hablar de Rossi. Y no por ningún personalismo, sino por reconocer cómo el pensamiento, la arquitectura y la actitud de Aldo Rossi fueron los auténticos catalizadores de un proyecto, hoy ya inexistente, que ha tenido una gran influencia en la cultura arquitectónica europea y, concretamente, en la española. (Aunque tal vez sea éste el momento para recordar a ese otro líder alternativo que, en el aspecto intelectual, tuvo la *tendenza*, ese *otro Rossi* que fue Giorgio Grassi. Y cuando, después de observar la residencia de Chieti de Rossi, miramos la de Grassi<sup>3</sup>, estamos tentados a decir, al ver al último, impasible, proseguir su línea, que hoy la *tendenza* parece ser él, que para él —más ajeno a éxitos y a las vicisitudes del grupo— nada parece en sustancia haber cambiado.)

No tanto examinar cuanto apuntar el alcance de esta influencia va a ser el objeto de estas notas, que, por lo ya dicho, se dividirán en dos partes. La que corresponde al propio Rossi como intelectual y como arquitecto (y la que corresponde a la *tendenza* entendida como proyecto cultural que él aglutinó y que, por ello, hemos llegado, en extremo, a identificar con él), intentando examinar el legado, la

### NOTAS

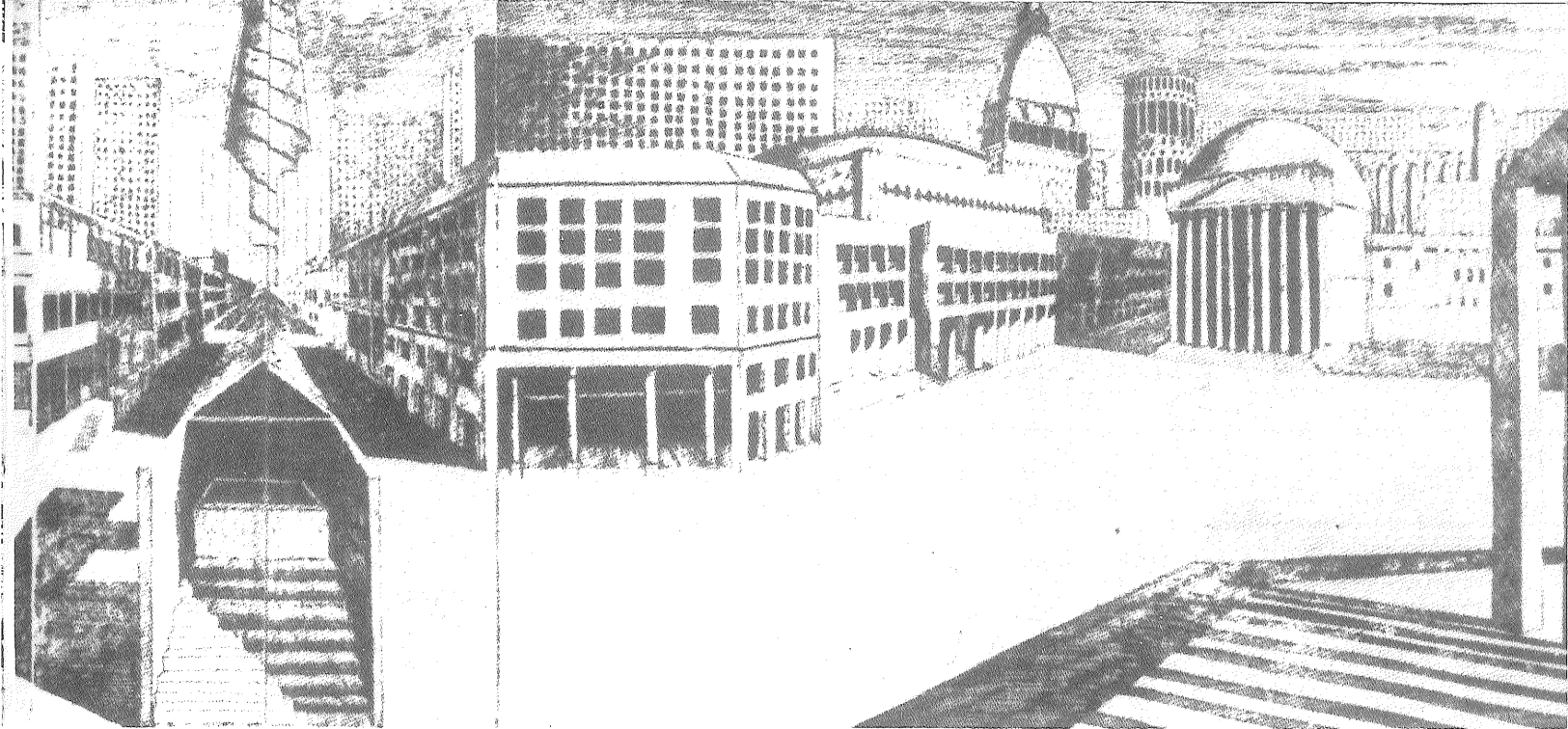
<sup>1</sup> V. *Lotus International*, 15.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.* También 2C, *Construcción de la ciudad*, 10.

<sup>4</sup> Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Padova, 1966. Trad. cast. en Gustavo Gilí, Barcelona, 9171.

<sup>5</sup> Giorgio Grassi, *La costruzione logica della architettura*, Marsilio Editori, Padova, 1967. Trad. cast. en Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1973.



A. Cantafora, 1973.

herencia intelectual que nos deja: ver qué es hoy la *tendencia* —Rossi— en cuanto ésta se halla ya en nuestras mentes. Y luego intentaremos apuntar también qué es hoy la *tendencia* en un sentido más literal: dónde, de un modo u otro, fructificó la semilla; dónde está hoy en un sentido real —y operativo, dicho esto un poco vagamente— aquella escuela.

Pienso que Rossi debe entenderse, en primer lugar, desde la *Arquitectura de la ciudad*<sup>4</sup>: allí se halla condensado lo más importante de su pensamiento y es lo que hoy —aunque tal vez ya a algunos les parezca poco— nos sigue aún interesando, lo que ha convertido a su libro en un clásico que permanece desde entonces de lectura obligada.

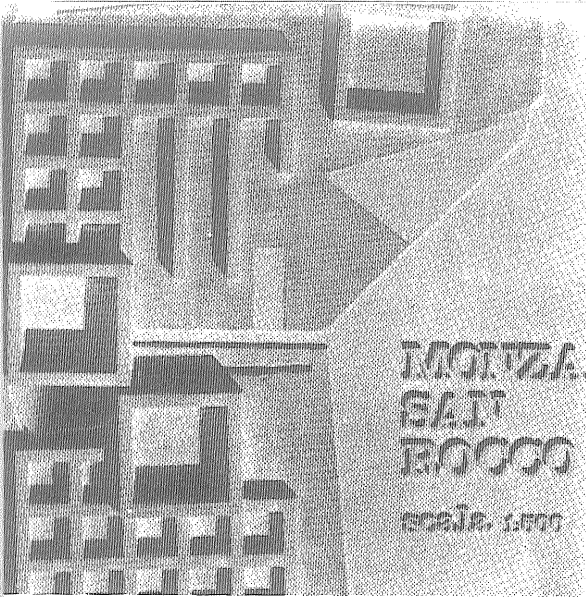
Pero Rossi no hubiera sido el mismo —no hubiera recibido la misma atención, ni siquiera como ensayista— de no haber «construido» con el dibujo —pues pocas veces pudo hacerlo con la materia real— una serie de arquitecturas que fueron siempre ejemplo o contrapunto de sus palabras. Hasta tal extremo que creo que su obra —tal y como él ambicionaba— no puede comprenderse si no es en la consideración paralela de ambas cosas: de la coherencia que querían alcanzar obra escrita y obra proyectada. (Entonces, cuando conocimos sus proyectos, cuando fuimos viendo aparecer sus distintas respuestas, no era tanto un proyecto cualquiera aquel que interesaba, sino el proyecto capaz de verter un discurso paralelo con su análisis de la ciudad y su entendimiento de la arquitectura como disciplina que la construye; de generar, por encima de la solución arquitectónica concreta, un discurso teórico.) Ahora —y al margen de la coherencia o no que medie entre ellas— podríamos llegar a su obra de otro modo y examinarla como arquitectura y, esta vez, con un bisturí quizá más fino. Y si seguimos con las «vidas paralelas», recordaremos también el libro de Giorgio Grassi *La construcción lógica de la arquitectura*<sup>5</sup>, publicado, como el de Rossi, en 1966. Si este último estaba interesa-

do, como sabemos, en establecer una lectura de la ciudad mediante la visión del campo que cree más pertinente (la arquitectura), Grassi examina ésta en la intención de comprenderla como disciplina lógica —entendiendo que momento lógico-analítico y momento creativo coinciden en extremo, son una misma cosa— y que debe entenderse en el interior del *continuum* histórico que forman las arquitecturas en que se apoya para argumentarla. Pero como Rossi, Grassi hacía también una obra dibujada —o también, raras veces, construida— con el propósito de ejemplificar su pensamiento, viniendo a demostrar tantas veces la cercanía y, diríamos, la complementariedad de las obras de ambos en el doble campo en que operaban. Tal vez su momento más cercano fuera, precisamente, el que podríamos llamar de *fundación*: cuando ambos libros se publican, sus autores realizan, juntos, uno de sus más hermosos, y entonces iluminadores, proyectos: el conjunto de San Rocco en Monza (1966).

Pero volvamos a la *Arquitectura de la ciudad*, pues creo que nos pone en camino de pasar ya concretamente a nuestro tema. Si se piensa que en el año 1966 la cultura arquitectónica empezaba a estar definitivamente invadida por cosas tales como *Archigram* y sus epígonos europeos y americanos, por las teorías de Alexander, por la obsesión tecnológica y por las metodologías rebuscadas más allá de la arquitectura, etc., no podemos encontrar más lúcido y oportuno el libro de Rossi. Pienso que el olvido definitivo de tantos falsos problemas se debe en gran parte a nuestro personaje, a la influencia de su obra, a la *tendencia*, en fin. En el tiempo de las utopías adisciplinarias, de la crisis real del urbanismo moderno —de tantas otras crisis—, Rossi nos habla de la ciudad como algo que podemos entender en términos de arquitectura: que sólo así, incluso, podremos realmente comprenderla. Y declarando que la arquitectura es el instrumento preciso por ser un campo propio, específico; que la crisis sólo se produce

en el hecho de abandonar aquello que son sus fundamentos, sus principios. La arquitectura es, pues, un campo de pensamiento no enteléquico, no vicario, que en el tiempo construye la ciudad. Y es esta observación de la construcción de la ciudad en el tiempo la que le permite pasar al análisis y explicarnos cómo la ciudad se edifica con elementos primarios y en áreas, surgiendo la noción de la *ciudad por partes*; la que le hace enunciar un lúcido sentido del *monumento* como elemento primario, ligado a las instituciones y a los acontecimientos, como punto fijo de la estructura urbana, como permanencia y memoria colectiva; entender la ciudad y su crecimiento como dialéctica de la permanencia y del cambio; contemplar el tipo como principio constitutivo de la arquitectura y de la ciudad; hablarnos de la ciudad como hecho universal siempre singularizado, intentando la noción de «locus»..., todas ellas contribuciones *operativas* (para darles el calificativo desdeñosamente utilizado por Tafuri) y críticas, útiles al menos para un debate aún no del todo clausurado. Y así el análisis de Rossi está ya en nuestra cultura, incluso sin ninguna polémica, pues es ya en realidad la base de la forma de pensar de muchos, en tanto otros —sea sólo para negarlo— necesitan ineludiblemente, conocerlo.

Su arquitectura, aun por encima de relatarnos de otro modo su pensamiento más general, tuvo un interés figurativo y compositivo muy influyente. La simplicidad y el esquematismo, la simetría, la pregnancia visual, la reducción de los elementos arquitectónicos al mínimo conjunto lógico y— tantas veces— a su propio esquema, el acercamiento del modelo al tipo, el interés por el espacio perspectivo, el valor de la monotonía, el desprecio por la invención y la novedad, el aprecio por la técnica pero —al pensar en la constructiva— su subordinación a lo que entiende estrictamente arquitectónico, etc., son temas que evidenciaban en su obra algunos de los mecanismos que se entendían propios de la disciplina, y con



A. Rossi y G. Grassi. Unidad residencial en Monza, 1966.

los que se operaba, para conseguir un fin arquitectónico y urbano, por medio de la razón.

La arquitectura, pues, como disciplina *autónoma* (concepto debatido en muchas discusiones inútiles, pero esencialmente claro a pesar de lo resbaladizo de sus bordes exactos, de sus límites) que encuentra su depósito y sus textos en la historia. Y es al llegar a esta palabra, la historia, cuando estaríamos tentados de pensar que la mayor contribución de Rossi a la cultura arquitectónica contemporánea fue la clarificación ante la historia de la arquitectura que ofreció con sus entonces subversivos puntos de vista. Puede decirse que la visión de la historia de la arquitectura (como constante avance y perfección en el que cada vez que se produce un nuevo paso, éste vuelve ilegítimo y absurdo el anterior) recibió su más certera puntilla en los escritos de Aldo Rossi y su *arquitectura* —nos guste o no— fue siempre claro ejemplo del modo en que la historia —la disciplina— podía ser utilizada.

No necesitamos compartir el sentido de la historia propio de Rossi (*los monumentos romanos, los palacios del renacimiento, los castillos, las catedrales góticas, constituyen la arquitectura; son parte de su construcción. Como tales, volverán siempre no sólo o tanto como historia y memoria, sino como elementos del proyectar*) para reconocer su clarificación, la deuda que con él tenemos —y no sólo, tal vez— en este campo.

Olvidar los avances figurativos y tipológicos evidenciándolos falso medio de progreso y causa de la disolución disciplinar; negar el lenguaje estilístico como medio desde el que se comprende la arquitectura; condenarla como mediadora de la creación personal para valorar su papel —su capacidad de ser proyecto— en el interior de lo urbano a modo de respuesta colectiva; revalorar o volver a entender autores y períodos del movimiento moderno —o no moderno— falsamente evaluados en la historia por el excesivo peso concedido a lo figurativo en la obsesiva persecución de un inútil «lenguaje moderno»; denunciar las actitudes moralistas que disuelven la arquitectura implicándola en funciones y significados inalcanzables para situarse más allá de la

#### NOTAS

<sup>6</sup> Bonfanti y otros, *Architettura razionale*, XV Triennale di Milano. Sezione Internazionale di Architettura, Franco Angeli Editore, Milano, 1973.

<sup>7</sup> V. Giorgio Grassi, «Licenza dell'ovvio», en *Lotus*, 15. Trad. cast. en 2C, *Construcción de la ciudad*, 10.

<sup>8</sup> Expresión de Juan Navarro Baldeweg en el texto para la exposición de dibujos de cuarenta arquitectos ingleses en la galería Buades, Madrid, 1976 (cito la frase de memoria).

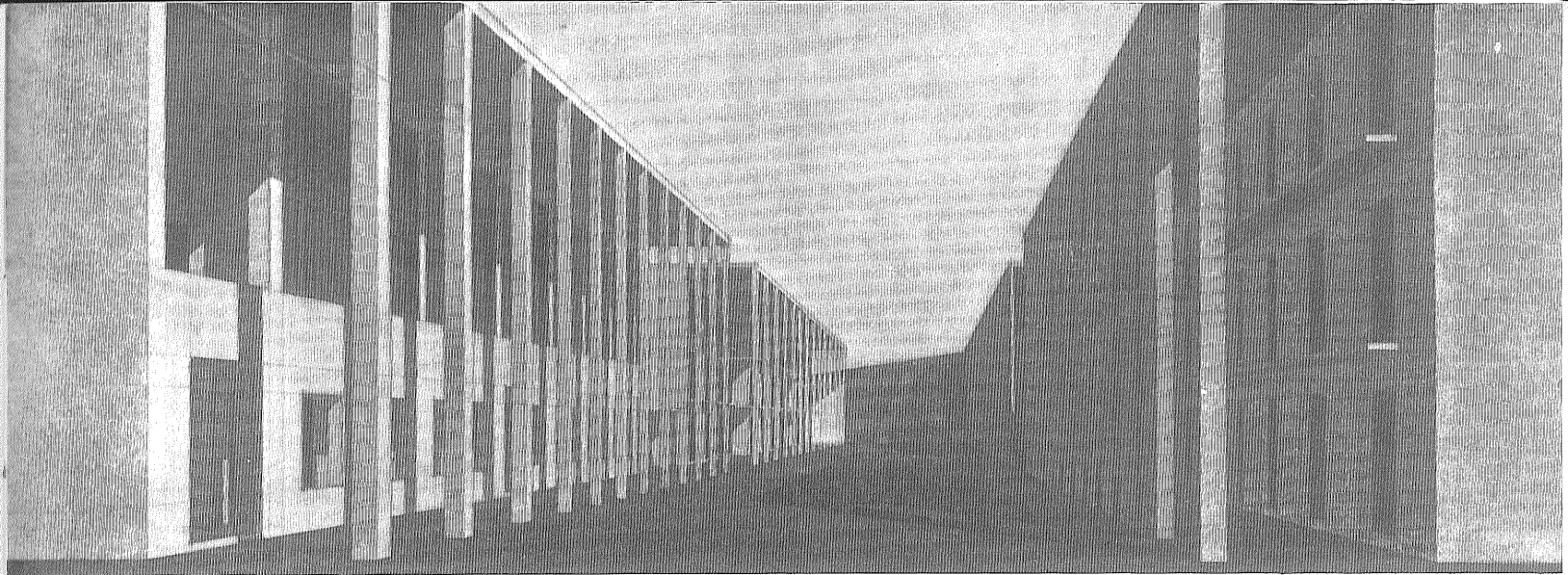
<sup>9</sup> Aldo Rossi (cito de memoria).



Universidad de Moscú.

disciplina, en un confuso y destructivo entendimiento de ésta y de sus posibilidades y funciones; plantear, en consecuencia, la falsedad de encontrar relaciones biunívocas entre ideología y lenguaje, entre ideología y arquitectura; valorar el tipo como principio de la arquitectura evidenciando la falsa y tonta trayectoria del funcionalismo ingenuo; buscar la continuidad entre palabra y obra —entre pensamiento y arquitectura— en beneficio de una arquitectura pensada desde la razón y no desde el equívoco concepto de *racionalidad* que tanto tiempo fue opinión convencional; entender el trabajo del arquitecto como un oficio ilustrado que no puede justificarse en otro medio que el de su misión física... Tales son algunas de las ideas que hoy siguen siendo netas, que están ya entre nosotros, y que sólo pueden ser entendidas en la lectura de la historia de la arquitectura (de la historia de la construcción de la ciudad en el tiempo). Y tales ideas —insinuadas o enunciadas algunas de ellas en la *Arquitectura de la ciudad*— pertenecen ya a un avanzado estado de la *tendenza*: al momento más polémico y coherente que fue su presentación pública «oficial» —digamos— en el marco de la Sección Internacional de la XV Trienal de Milán en 1973. De todo ello es adecuado testimonio otro libro: *Architettura razionale*<sup>6</sup>. Pienso, no obstante, que ya la coherencia del libro era sólo aparente y que si ilustraba con claridad el «proyecto» de la *tendenza*, estaba ya allí el germen de lo equívoco. Frente a los textos, frente a la claridad de la antología en torno al *movimiento moderno*, tal vez la trampa de lo figurativo prende a los que tanto cuidaban evitarla. Y así, por un lado, las arquitecturas que más nos interesan —Rossi, Grassi, Polesello, Reichlin y Reinhart, Charters, Bisogni, los ejercicios de las escuelas— exhiben tan gran fidelidad a ciertos mecanismos de composición y figuración que, si bien lograban explicar cosas que por otro medio no se evidenciaban, escondieron la realidad —o el anhelo— de que la *tendenza* no era una simple cuestión de estilo, desplazando a tantos observadores que, interesados en aquella forma de pensar, no se reconocían en éste y haciendo que muchos otros —diría-





G. Grassi y A. Monestiroli. Casa del estudiante en Chieti.

mos que, casi en seguida, una gran masa— recogieron gustosos una novedosa e intensa figuración para ser utilizada, en los mejores casos, como medio para realizar ejercicios de estilo y, en los más, para arropar banalidades o intenciones arquitectónicas divorciadas de su distinto traje. Pero, por otro lado, al añadir al grupo algunos otros arquitectos —los hermanos Krier, los *Five*, Ungers— no conseguía demostrar que no hay que proyectar como Rossi para estar dentro de sus intenciones, de su teoría, sino tan sólo introducir contradicciones que con el tiempo se harían mayores. Y así hoy siguen pareciéndonos más auténticamente *rossianos* los proyectos de Garnier, de Taut, de Leonidov, de Bottoni, de Schmidt, de Oud..., y la casa de la Michaelerplatz, la Karl Marx Allee de Berlín o la Universidad de Moscú nos explican mejor que la propia *tendenza* lo que ésta parecía pretender, eliminando el problema estilístico como tema básico. El mismo Rossi advertía en la introducción del libro —un texto a mi juicio capital para entender el «proyecto» del grupo y que contiene la mejor síntesis de sus ideas, aceptadas o no por nosotros— que en la exposición se ha buscado dar la máxima importancia al momento figurativo de la arquitectura: teniendo en cuenta también el valor autónomo, del producto en sí del proyecto arquitectónico. Esto es, que lo figurativo no era algo a olvidar o despreciar, pues como momento final de la arquitectura se convertía en rostro de ella. Pero que no debía así interpretarse tal rostro más que como lo que era: como la apariencia última de unos principios que buscaban alcanzar que entre apariencia y realidad, entre superficie y fondo, no hubiera fisuras; que fueran, sin intermediario, una misma cosa.

En relación con lo anterior, Rossi admitiría, ciertamente, para la arquitectura el componente *autobiográfico* —el peso del autor, en definitiva— y sería desde esta óptica llevada al extremo donde se nos mostraría su proyecto de Chieti, en el que el autor, conductor otras veces de los cometidos que se piensan pertinentes para el proyecto, parece actuar ahora por encima de los *principios*; Grassi, en cambio, parece operar en el olvido consciente de lo autobiográ-

fico, en el olvido de sí mismo, sosteniendo la *condición analítica* como estructura lógica de la arquitectura, como el soporte de las relaciones sintácticas en las que se basa su autónomo constituirse, su «construcción». Sus proyectos —el de Chieti también, como ya vimos, o casi cualquier otro— aspiran a la presencia de una arquitectura sin autor, a una *licenza dell'ovvio* tan claramente expresada por las arquitecturas rurales que pone de ejemplo<sup>7</sup>.

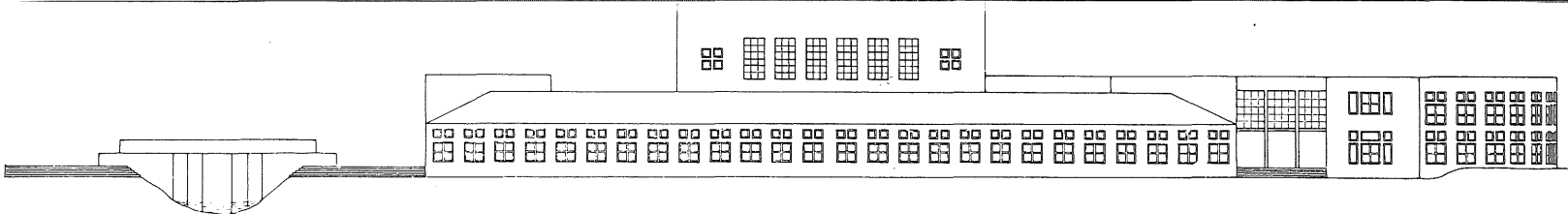
La herencia de Rossi —de la *tendenza*—, positiva o gravosa, es, pues, grande. Y si he de seguir actuando de albacea pasaría a decir que la considero sustancialmente positiva. Pues el pensamiento y la arquitectura de Rossi han venido a clausurar definitivamente, a resolver, la crisis endémica en que, a partir de la segunda guerra mundial, se movían los presupuestos del *movimiento moderno*. Crisis y debate que, paso a paso, fueron llevadas por la cultura arquitectónica italiana desde después de la guerra y que ahora, cuando Rossi desaparece y la *tendenza* se diluye, tal vez concluya su —no siempre reconocido— protagonismo intelectual sobre la cultura arquitectónica europea. Después de Rossi, el *movimiento moderno* es un episodio histórico más y nuestra relación con él, a salvo de su mayor cercanía, será como con cualquier otro. La ambigüedad de la *tendenza* con el *movimiento moderno* (aquel valorar tantas cosas frente a la confusión, pero negar muchos de sus principios, denunciar sus equívocos) ya nos había sido anunciada.

Así, si hoy va a quedar definitivamente guardado en el hangar «aquel tren de poderoso ritmo» —como quería y decía Juan Navarro<sup>8</sup>— y hoy debemos empezar a llamarnos, según muchos ya dicen, *posmodernos*, la fuerza que nos conduce a bautizarnos con un nombre cuya dependencia indica bien nuestra falta de identidad y nuestra poca fe en que, a pesar de todo, hayamos superado el pasado, es, sin duda, la influencia del movimiento cultural que comentamos. Nuestros ya nuevos ojos sobre las cosas, sobre la historia, sobre el papel de la arquitectura, se deben fundamentalmente —aunque no sólo— a tal influencia. Ello a pesar de Venturi; a pesar, sobre todo, de la cul-

tura sajona —que protagonizó la tonta confusión de los años sesenta— y a pesar de la americana. La «posmodernidad», hija, en realidad, de tantas cosas, anuncia ya su condición *diversa*, aquella que al enunciarla parece dejarnos la situación aclarada, pero que, después de pronunciada, nos muestra la duda, la poca confianza que tenemos en desentrañar sus muchos significados: el eclecticismo, con su rostro tal vez de mil caras, que el próximo futuro parece prometernos, y que acaso podía haberse adivinado como producto del modo de ver las cosas propio de la *tendenza*, cuyo restrictivo estilo se basaba en un entendimiento de la arquitectura, de la disciplina, que comprende la historia como «un crepúsculo estático que baña con igual tono de luz todas las épocas, todos los estilos»<sup>9</sup>.

La *tendenza* hoy —si entendemos ahora la expresión en su sentido directo e iniciamos así la prometida segunda parte— es, en primer lugar, todos aquellos a los que alcanzó directamente su fuerza y que, dentro de la variedad que el conjunto de la cultura posmoderna promete tener, mantienen con mayor o menor fidelidad los presupuestos *rossianos*, interpretados las más de las veces desde los propios problemas locales —o personales—. No es preciso señalar: en cualquier revista que hoy se abra, en cualquier concurso que se celebre, aparecerá inevitablemente la *tendenza menor*, la pretensión de los discípulos, diríamos, desconocidos. Y hoy que ya la moda abandona, por desgastada, la figuración «tendenciosa», es cuando la colaboración de discípulos «libres» nos parece más auténtica: cuando éstos desarrollan lo que la *tendenza* pretendía según su propio modo de entender las cosas, consiguiendo así aquella más dilatada arquitectura que responde a sus principios sin necesidad de obediencias *puro-estilísticas*, tal y como el grupo —o Rossi— pudieron ambicionar años antes.

Pero al margen de esta *tendenza libre*, podemos apuntar lo que hoy son algunas de las actitudes de los antiguos miembros. Es en el Borgo Ticino donde encontramos hoy tal vez lo que quiere ser la mayor fidelidad a la visión *rossiana* e, indudablemente, un grupo de arquitectos cuyas obras



M. Garan y J. I. Linazasoro. Escuela en Irún, 1975.

deben merecernos la atención y que se siguen agrupando alrededor del reconocimiento a la lucidez —y a la amistad— del maestro. En algunas revistas<sup>10</sup> podemos ver los proyectos y las obras de Reichlin y Reinhart, Durisch, Galfetti, Ruchat Roncati y Truempy, Mario Botta, etc.

Aunque, naturalmente, será en Italia donde la semilla haya prendido más veces y donde Braghieri, Bonicalzi, Vitale, Savi, Polesello..., Siola, Bisogni..., Stella y Ricatti, Baldiserri, Grossi y Minardi, Cornoldi, Rosa y Sajeve... y tantos otros nos hagan comprender que la arquitectura moderna en Italia es, sobre todo, aquella arquitectura heredada de la *tendenza* y en donde —como en el Borgo Ticino— la actitud hacia el movimiento moderno sigue siendo parecida —la misma diríamos— a la del principio: la fidelidad a las líneas modernas con las que el grupo quiso entroncarse en una difícil continuidad que necesitó como solución la definitiva condena de tantas ideas tenidas como propias de la ortodoxia de lo moderno.

Giorgio Grassi (y los que se reconocen en su alrededor, como son los arquitectos vascos Garay y Linazasoro) forman otro grupo afín que a mí se me antoja de distinto matiz. Pues ya vimos cómo este otro maestro —en el que siempre estuvo presente la ambigüedad entre el paralelismo y la alternativa a Aldo Rossi— no partía tanto o sólo de la fidelidad o continuidad con determinadas líneas del *movimiento moderno* cuanto del entroncarse con la completa línea clásico-racional de la historia entendida como capaz de definir la arquitectura como «construcción»<sup>11</sup> lógica. Acaso podemos permitirnos elegir por su emblema a Heinrich Tessenov, el arquitecto que Grassi redescubrió para la cultura europea, y cuya imagen puede ser ahora capaz de hacernos ver bien cómo Grassi fue, a mi juicio, el que desde el principio señalaba lo que podía ser una *posmodernidad de tendencia*.

Los hermanos Krier, por ejemplo, fueron desde el principio más unos arquitectos —unos artistas— revitalizados por la *tendenza* que estrictamente fieles al amplio significado de ésta y que, con tan ilustres «compañeros» como Ungers o el mismo Stirling, vienen a señalarnos la inmensa fuerza que en Europa alcanzó el *ros-sianismo*; tal que llegó incluso a la inatenta Inglaterra, que debe reconocer hoy que —a pesar de Banham, a pesar de Jencks— no fue suficiente el viaje de Iñigo Jones o la atención a Piranesi y al *settecento* para dejar de interesarse por la cultura arquitectónica italiana.

Cuando hoy —después del *Stuttgart* de Robert Krier<sup>12</sup>— León Krier patrocina, bajo los auspicios del belga Cullot, el libro *Architecture rationnelle*<sup>13</sup>, que ya desde su mismo título significa superponer la contestación y la fidelidad al ya clásico *Architet-*

*tura razionale*, el tema no nos coge desprevenidos. Y cuando, sin referencia ninguna al *movimiento moderno*, el papel que éste hacía en el libro «modelo» es ahora representado por los proyectos más «rancios» —fundacionales— de Aldo Rossi y de los genuinos y originales «tendenciosos», ya lo entendemos todo. Pues, para León Krier y los que le siguen, la *tendenza* —Rossi— parece ser el medio que les permite de forma definitiva superar lo moderno y volar libremente. La «posmodernidad», en lo que tiene de más indefinido y confuso, de más ecléctico, invade ya el libro belga. Y así, cuando vemos hoy a León Krier hacer ejercicios neopiranesianos, proponer obsesivamente personales «ciudades análogas» como propuestas que, al margen de toda declaración, ambicionan ser realidad, apadrinar ejercicios de estilo y cuadros de objetos valorados «neo-scolarianos», pensar que la ciudad debe ser un espectáculo espacial tardo-barroco, confundir las aportaciones del movimiento moderno e interpretarse inconscientemente a sí mismo como arquitecto al margen de «aquel tren de poderoso ritmo»..., es cuando pensamos que León Krier nos interesa ya menos, cuando su probado talante parece solamente a nuestro servicio para que interpretemos mejor nuestra cultura. O tal vez, simplemente, para colgar un dibujo suyo en nuestra sala de estar.

Quedaría, por último, hablar de España, esto es, del país que después de Italia ha sufrido la más profunda influencia de la *tendenza*. Nadie hoy que se asome a las escuelas de arquitectura, a las revistas, puede ignorarla. En España fue donde se tradujeron por primera vez los libros de Rossi, donde existe una revista doctrinal —2C, *Construcción de la Ciudad*—, incluso donde se han publicado dos de los mejores textos escritos sobre Rossi: el de Rafael Moneo, *La idea de arquitectura en Rossi y el cementerio de Módena*<sup>14</sup>, y el de Josep Quetglas —esta vez desde la crítica marxista radical—, *Dos construcciones*<sup>15</sup>. No hace falta seguir. Todo el mundo conoce la influencia rossiana en Cataluña —en donde el papel docente de Rafael Moneo y la revista 2C comparten la mayor responsabilidad, en el País Vasco, en Galicia, en Sevilla, en Madrid. Y para comprobarlo baste recordar no sólo la revista 2C, sino *Arquitectura*, *Jano* y, para Madrid, leer el recién aparecido número de *Arquitectura bis*.

Es ésta una historia ya más familiar —que incumbe incluso a uno mismo— y cuyo, inevitablemente, minucioso relato no encuentra aquí su mejor ocasión.

Tal vez baste, a título de colofón, reproducir las palabras de Luis Buriello el otro día, cuando pensábamos juntos que sin Rossi, sin la *tendenza*, acaso la arquitectura —como tantos profetizaban— hubiera —para bien o para mal— acabado.

#### NOTAS

<sup>10</sup> V. Louts, 15, y *L'Architecture d'aujourd'hui*, 190, abril de 1977.

<sup>11</sup> Entrecomillo la palabra *construcción* para entenderla como *obrar de acuerdo a una razón* y evitar así la confusión no sólo con edificar, fabricar, sino también con *materializar un pensamiento*. (Traslado de la precisión de R. Moneo en el trabajo citado en la nota 14.)

<sup>12</sup> Robert Krier, *Stuttgart. Teoría y práctica de los espacios urbanos*. En cast. en Gustavo Gilí, Barcelona, 1976.

<sup>13</sup> *Architecture rationnelle*, Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles, 1978.

<sup>14</sup> Rafael Moneo, *La idea de arquitectura en Rossi y el cementerio de Módena*, publicaciones de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, 1974. Reproducido en *Oppositions*, 5, 1976.

<sup>15</sup> Josep Quetglas, *Rossi: dos «construcciones»* (Casa Bay, Gallarate 2), *Arquitecturas bis*, 4, noviembre de 1974.